20世纪德国歌剧举要

□毛玲灵

(衢州学院艺术系　浙江衢州　324000)

摘　要:

歌剧艺术是西洋音乐艺术中的瑰宝,属于欧洲杰出的戏剧、音乐艺术形式。20世纪德国的歌剧艺术仍然十分丰富,特别是第二次世界大战之后,歌剧艺术更是得到了长足的发展。德国的音乐艺术形式一直对于欧洲有着巨大的影响,上世纪在歌剧创作方面的影响也很重要和广泛。

关键词:

歌剧艺术;西方音乐;德国音乐

中图分类号:J605　文献标识码:A　文章编号:1004-2172(2006)02-0050-04

一、前言

20世纪的两次世界大战,给欧洲大陆的经济、文化带来了沉重的打击,也给欧洲各国人民的生活带来了深重的灾难。纷乱的战火对于艺术文化的冲击更是巨大的,各国的音乐家、艺术家们,对战争也表达了自己的主张,反映了人民的呼声。特别是从两次世界大战的中心地区德国的音乐艺术作品中,那些与战争有关的话题和作品,以及受到战争诸多因素影响的艺术创作理念尤为突出。

歌剧艺术属于西洋音乐艺术中的瑰宝,既是欧洲杰出的戏剧艺术形式,又是高水平的音乐艺术形式。许多久演不衰的西洋经典剧目,已经成为世界文化艺术的珍宝,属于人类共同的音乐文化财富。尽管受到战争等诸多因素的影响,20世纪德国歌剧艺术的发展受到了制约,但是,仍然产生了大批歌剧艺术作品。

二、歌剧举要

我们首先要提到的是德国的歌剧大师理查·施特劳斯(Richard Strauss 1864——1949),他的15部歌剧为我们概要地提供了20世纪

© 1994-2006 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

音乐戏剧的状态和趋向。第一部是《贡特拉姆》,据说这部歌剧还具有堪称为瓦格纳(1813-1883)式的主题, 剧情发生在13世纪的德国,从头至尾是强烈的“通过爱情而赎买’的动机。《火荒》(1901)是喜剧,杂以讽喻和说教。完成于1905年的《莎乐美》与奥斯卡·王尔德的成功的同名杰作甚为近似。王尔德的戏剧于1894年在巴黎首演后随即在欧洲大陆上许多国家中上演,然而至今在伦教仍被禁演。施特劳斯与胡戈·霍夫曼斯塔尔合作的第一部歌剧《埃莱克特拉》于1909年问世。其后的《玫瑰骑士》(1911)被奉为施特劳斯的最佳创作。施特劳斯和霍夫曼斯塔尔两人的意图都是把这部歌剧写成莫扎特式的,剧中主要人物确实可以在18世纪喜剧的角色中寻到家系的根,但音乐是典型的施特劳斯风格。《阿里阿德涅在纳克索斯》一剧将歌剧与戏剧杂文糅合, 使初听它的人困惑茫然,但是在20世纪60年代的一些试验剧院中它有了步后尘者。精美的《没有影子的女人》(1919) 也是后辈作曲家探讨的作品, 迈克尔·蒂皮特在他的《仲夏之婚》(1955)中即曾加以仿效。《间奏曲》(1927)是电视上尚未推广自传体报导之前的一个这种类型的稀奇古怪的片断。预示不祥的《埃及的海伦》(1928)重新采用希腊神话题材。接着是维也纳沙龙喜剧式的《阿拉贝拉》(1933),此歌剧的台本作者为斯蒂凡·茨韦格,因霍夫曼斯塔尔已于1929年去世。但那时纳悴大权在握,犹太人茨韦格是不受欢迎的人, 此后3部歌剧的台本改由约瑟夫·格里高尔撰写。《和平的日子》(1938)是一部政治军事歌剧,表达对于军事思想的严重不满, 在《达夫妮》(首演于1938)中,格里高尔企图表达一个人与大自然和平共处的故事。《达尼埃的爱情》(1952年首演, 创作时间要早得多) 告诫人们现代唯物主义空洞不实,最后一部歌剧《随想曲》(1942)中,施特劳斯和他的台本作者克莱门斯·克劳斯展开关于歌剧中歌词和音乐的关系的哲学讨论。

在他的歌剧中,悲剧、喜剧、象征主义、道德说教、讽刺嘲笑、哲学寓言,形形色色,不一而足。毫无疑间,这一切超越一个人能够自如应付的限度,这些及另外一些题材能在歌剧院中为听众所接受,正是20世纪歌剧具有生命力的标志。施特劳斯在《玫瑰骑士》之后所创作的歌剧中有多部在首演时群众不能理解,然而自他去世后对这些歌剧的赞赏已日益增高。理查·施特劳斯被称之为20世纪的表现主义歌剧大师、后浪漫主义的代表人物。

各门艺术无法忽视新兴的、正在流行的对于心理学的关注,1895年弗洛伊德的《释梦》问世后,进一步明确创造性艺术家们早已本能地意识到的东西,如下意识支配意识。音乐涉及反常心理,这早已得到认可。为了说明这个探索的问题,至少可以举一个例子,那就是阿尔本·贝尔格的《沃采克》(柏林,1925),这部勿庸置疑的杰作就是探索的结果。它根据格奥尔格·毕希纳的与众不同的剧本写成。剧情彻底否定英雄人物: 迟钝的士兵沃采克是长官愚弄蔑视的对象,经常受半疯狂的卫生官的凌辱,最终在骗人的军士长的唆使下出于妒火中烧而杀了他的荡妇玛丽亚。贝尔格的音乐是无调性与传统技巧的合成品,以超凡脱俗的同情笼罩着生活中这悲怆的一面。贝尔格的第二部歌剧在他1935年去世时尚未杀青,他的遗婿禁止其他人为第三幕的简单总谱配器, 但弗里德里希·采尔哈在她死后续完了这位表现主义大师的杰作, 于1979年首演,获得成功。

贝尔格的师长和挚友阿诺尔德·勋伯格(1874——1951)其气质与背景也均来自弗洛伊德,但他根本不是个循规蹈矩的音乐家。他的前两部歌剧在形式、风格和题材方面都打破传统,每一部都不满半小时长。《期待》作于1909年, 直到1924年才首次公演,其中只有一个角色。《一位妇女以幸运之手》的写作年代与前一部同,也是到1924年上演,其中有一个歌唱声部(男声)、两个哑剧角色和一个合唱队。两部歌剧都在探索思想境界,与巴托克的现代歌剧《蓝胡子城堡》的意图极其相似。不久勋伯格发展了十二音技法,在此之前他的音乐早已不

© 1994-2006 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

再接触哪怕是《特里斯坦》和他本人的音诗《升华之夜》中的自由调性。后来人们称之为“十二音音乐”,也有人称之为‘序列主义’。其体系的应用起初仅限于在维也纳勋伯格周围的一群作曲家中,如:贝尔格、克热内克、韦伯恩、韦勒斯等。第二次世界大战后这种技巧广泛流传,然而它的影响到60年代末就日益缩小。1930年勋伯格试以这种技法创作了一部喜歌剧:《日复一日》,它是夫妻之间的家庭吵闹,结局圆满。写此剧时他已开始创作伟大的《摩西与亚伦》,但逝世时尚未完成,1957年方始上演。台本出自作曲家本人之手,它的主题是哲学性的:先知(摩西)及其远见与代言人(亚伦)企图把信息传给老百姓而引起的无法避免的灾难。这二人坚持各自的理想毫不妥协,他们之间的鸿沟难以填补。

正当施特劳斯、贝尔格、勋伯格在延续19世纪德国传统时,其他作曲家却在反对歌剧中用这种以乐队为主的通谱创作的音乐。而且,在此期间,在德国出现了一批一次大战后的新一代作曲家,他们的作品反映出当时的幻想破灭和普遍的不满意识,拒绝传统歌剧的错综复杂而追求较简单的处理方式。贝托尔特·布莱希特与库特·魏尔合作(《三分钱歌剧》,1928,《马哈哥尼城的兴衰》,1930),提出一种蓄意‘反歌剧’的风格,其中没有瓦格纳式和施特劳斯式的浮夸语汇,代之以餐馆舞厅中的通俗歌舞要素。希特勒掌权时,魏尔离开德国,定居美国,作为音乐剧作曲家在百老汇获得相当高的声誉。另一位政治避难者是奥地利的恩斯特·克热内克,他有多部作品是用十二音技法写成的,如《巴拉斯·雅典娜在哭泣》(1955),但使他一举成名的是《容尼奏乐》(1927),其中采用了数年来不断渗入欧洲的爵士乐的音乐语汇,在歌剧中用爵士乐,这可能尚无前例。

另外一位离开希特勒统治下的德国作曲家是兴德米特(1895—1963),他的一部儿童歌剧《让我们来造一座城市》(1931),几乎可以说是群起效法的样板。创作儿童歌剧的还有阿伦·科普兰和本杰明·布里顿。兴德米特的杰作《画家马蒂斯》(苏黎世,1934)是赴美前在德国所写的最后一部歌剧。剧情围绕着画家马蒂斯展开关于艺术家的社会良知问题的辩论,台本由兴德米特自己撰写,他得出的结论是艺术家唯有专心致志于艺术才能最好地服务于社会,这样的艺术家是不可能处身于无论哪种信念的极权制度下的。卡尔·奥尔夫与兴德米特是同时期的作曲家,他发展了一种故意简单化的风格,而且不仅用在《月亮诊》(1939)和《贝尔瑙尔的妻子》(1947)这样的童话故事中,也用在为拉丁歌词配乐的《卡尔米纳·布拉纳》(1937)和索福克勒斯悲剧《安提戈涅》(1949)的配乐中。

德国的年轻一代作曲家有吉泽尔·克勒贝(生于1925年)和汉斯·维尔纳·亨策(生于1926年)。克勒贝作有从根据席勒的《强盗》到希腊悲剧《阿尔克曼》的歌剧作品。亨策是第二次世界大战以来最为杰出的作曲家,他的作品有广播剧《乡村医生》、《一个世界的尽头》,学生歌剧《道德规范》(w.H.奥登根据几篇《伊索寓言》编剧,在辛辛那提首演),一部曼侬故事的再度谱曲《孤寂的林荫道》,一部喜歌剧《年轻的英国贵族》。他和许多当代作曲家一样,关心的是人们的社会关系、男男女女彼此的关系,亨策本人似乎越来越觉得难以处理这种关系。60年代末他突然在政治上转为左派,这在他随后几部舞台作品:《逃亡者》(1970)、《古巴妇女》(1975)、《我们来到河边》(1976)和《英国猫》(1983)中当然有所反映。后两部的台本由英国剧作家爱德华·邦德撰写,可能涉及到西方帝国主义和阶级斗争,直至今天,我们对于亨策的作品尚未进行充分的研究。

卡尔海兹·施托克豪森(生于1925年)在创作生涯的较迟阶段中才转向舞台作品。他计划写一套歌剧,共7部,供1周7日用,他是希望以这样的方式来超越瓦格纳。剧情构思主要来自他的自传,头两“日”《星期四》(1951)和《星期六》(1984)采用舞蹈、说话、歌唱、合唱队和在舞台上的器乐组。如果说它们并未胜过瓦格纳的‘总体艺术’作品的

© 1994-2006 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

话,至少也可以与之匹敌。演出时混用预录声带和电子手段以增强声乐、器乐的线条,这对于扩展歌剧的创作手法具有前沿意义。

阿里贝特·赖曼 (生于1936年)的歌剧在各种力量的应用方面都比较传统,然而作品的挑战性却并不逊色。他为著名男中音迪特里希·菲舍尔- 迪斯考所作的《李尔王》在大西洋两岸的演出都获得成功。

从上述创作作品来看,20世纪德国的歌剧艺术仍然十分的丰富,特别是第二次世界大战之后,歌剧艺术更是得到了长足的发展。

三、结语

德国的音乐艺术形式一直对于欧洲有着巨大的影响,上世纪在歌剧创作方面的影响也很重要和广泛。有人评论法国音乐家德彪西的《佩利亚斯与梅丽桑德》(1902)的歌剧能够与瓦格纳歌剧音乐相媲美,说明瓦格纳歌剧音乐对于法国作曲家的影响。

随着本世纪的进展,在巴托克的《蓝胡子城堡》(完成于1911年,直到1918年方始上演)、雅纳切克的《死屋》(1930)和布里顿的《旋螺丝》(1954)中,我们发现了过去从未试过的探索思想隐秘之处的新技巧。其实,这就是对于德国弗洛伊德的《释梦》思想的解释,弗洛伊德的影响不仅只是对于德国音乐, 而且,在欧洲诸多国家的影响也很深刻。

责任编辑:李 姝

(上接第49页)

尽管南阳汉画中伏羲或女娲执乐器的画像发现的数量不多,但画像出现的时间要早于四川。另外,唐河针织厂墓中女娲执乐器的画像与四川的同类画像相比较,二者之间存在着明显的地域性差异。四川汉画中的伏羲女娲在擎日月的同时兼举乐器,即以日月为主,乐器为次;而唐河针织厂墓中的女娲唯执乐器,不兼举它物。在南阳一带的舞乐百戏画像中,凡吹排箫者大多兼摇鼗鼓, 即排箫与鼗鼓在民间乐队中具有比较固定的组合形式,受其影响,南阳的石匠在塑造乐器发明神形象时便自然会把这两种乐器同时刻画在女娲的左右手中。而四川汉画中很少见到乐伎同时使用排箫与鼗鼓这两种乐器的,往往是乐伎双手捧排箫吹奏,而摇鼗者多作舞蹈状。鉴于此,四川的石匠依据生活中的素材,便将排箫和鼗鼓分别刻画在伏羲和女娲二人手中。

伏羲女娲执乐器的画像出现在四川及河南南阳等地的汉画中当表明: 伏羲女娲已成为汉代人心目中的“音乐神”⑨。而音乐神的偶像之所以会出现在汉代,应与汉代特殊的社会环境密切相关。首先,伏羲女娲画像在全国各地的汉画中均有数量不等的发现, 尤其是四川和河南南阳两地更为常见。这一现象有力地证明了汉代是我国历史上伏羲女娲最受崇拜的时代。而伏羲女娲的神话传说与信仰习俗在汉代民间的广泛流行,是伏羲女娲被汉代人塑造为‘音乐神’的社会基础。其次,全国各地大量的舞乐百戏画像的存在,又表明汉代是我国历史上舞乐百戏空前繁盛的时代。随着舞乐百戏艺术在汉代社会各阶层的普及与发展, 在尽情享受着音乐带来的精神欢娱的同时, 人们自然会更加感念发明乐器的始祖神伏羲女娲, 从而迸发出塑造音乐神偶像的激情。汉代舞乐百戏的繁荣,尤其是俗乐在民间的盛行,又成为‘音乐神’伏羲、女娲执乐器画像诞生的催生剂。

责任编辑:陈达波

注 释:

①、②、③、高文、王锦生《中国巴蜀汉代画像砖大全》图191、202、203,国际港澳出版社,2002年版。

④、⑤《中国画像石全集·四川汉画像石》图136、180,河南美术出版社,2000年版。

⑥高文、高成英《汉画瑰宝—四川新出土的八个画像石棺》图十一,《文物天地》1988年3期;牛耕《‘伏羲女娲执规矩’画像质疑》,《文物天地》1989年3期。

⑦常任侠《重庆沙坪坝出土之石棺画像研究》图一,《常任侠艺术考古论文选集》第1- 8页,文物出版社,1984年版。

⑧、⑨周到、李京华《唐河针织厂汉画像石墓的发掘》,《文物》1973年6期;牛耕《汉代画像中的音乐神形象》,《中原文物》1988年3期。

© 1994-2006 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net